

Conversando sobre escrita criativa: um depoimento

Talking about creative writing: a testimony

CLAUDIO WILLER*

Universidade de São Paulo – São Paulo – SP – Brasil

Resumo: O presente texto, com a forma de depoimento, examina a criatividade em três modalidades: ensaio, tradução e criação poética. Na produção de ensaios, o papel da inspiração e as intervenções do acaso. Na tradução, seu paralelismo com a criação original. Na criação poética, o intertexto e o papel da leitura na escrita automática ou espontânea.

Palavras-chave: criatividade; tradução; ensaio; poesia; criação.

Abstract: This text, in the form of testimony, examines creativity in three modes: essay, translation and poetic creation. In essay production, the role of inspiration and the interventions of hazard. In translation, its parallelism with original creation. In poetic creation, intertext and the role of reading in automatic or spontaneous writing.

Keywords: creativity; translation; essay; poetry; creation.

[O que vem a seguir é uma versão escrita da minha participação em mesa com Bernardo Bueno, coordenada por Charles Kiefer, no II Encontro Nacional de Escrita Criativa promovido pela PUCRS, Porto Alegre, dia 08 de outubro de 2014. Ao reproduzir passagens de livros e artigos anteriores, indico pela partícula **cf.**]

Apresento-me em uma tríplice condição: como ensaísta, tradutor e poeta. Procurarei tratar da minha atuação nesses três campos. Começo como ensaísta – sim, ensaios são feitos de modo metódico,

através da realização de um planejamento, mas nem por isso o resultado é alheio à inspiração e acontecimentos da ordem do acaso objetivo ou da sincronicidade.

Colin Wilson, em *O oculto* (1981), comentou ocasiões em que livros caíam da estante ou se abriam na página certa, oferecendo-lhe informação relevante, que vinha ao encontro do que procurava. De sincronicidade ou acaso objetivo, o que tenho de melhor são fatos relacionados à gênese da minha tese e subsequente

* Doutor em Letras na USP, onde fez pós-doutorado. Poeta, ensaísta e tradutor. Publicações recentes, *A verdadeira história do século 20*, poesia, *Manifestos – 1964-2010*, *Os rebeldes: Geração Beat e místicas da transgressão*, ensaio, *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*, ensaio; *Geração Beat*, ensaio; *Estranhas Experiências*, poesia. Traduziu Lautréamont, Ginsberg, Kerouac e Artaud, entre outros. Mais em: <<http://claudiowiller.wordpress.com/about>>.

livro *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna* (2010, cf. p 7). Em meados de 2002, matriculei-me em um doutoramento em Letras na USP, apresentando um projeto sobre Literatura e Ocultismo. Depois de escrever um bom número de páginas sobre o tema, dei-me conta de que, mantido o projeto, resultaria em uma tese de mil páginas, ou mais. Por isso, resolvi circunscrever o tema, tratando apenas do gnosticismo, que figura como uma espécie de capítulo primeiro ou ponto de partida da tradição esotérica ocidental, conforme Alexandrian, Seligmann e outros especialistas. Pois bem: naquele final de 2004, passava diante de um sebo de rua, uma banca de livros usados. Seu dono, alguém que não conhecia, me chamou: “Olha, tenho um livro que vai te interessar!” Era a edição brasileira de *Escrituras Gnósticas*, coletânea preparada por Bentley Layton (2002), importante para quem quisesse avançar no assunto. É claro que, pesquisando, chegaria a esse volume. E li muito mais, antes e depois desse episódio, sobre o tema. Contudo, pelo modo inteligente como Layton, um dos colaboradores na edição dos *Nag Hammadi Papers* coordenada por James Robinson (1990), selecionou escrituras, e pela qualidade editorial de seu trabalho, bem anotado e fundamentado, posso afirmar que contribuiu para queimar etapas e avançar em um trabalho no qual, como sabem, prazos são fundamentais.

Incluiria na mesma categoria, do acaso objetivo, sincronicidade ou intervenções das musas do ensaio, todas as ocasiões em que alguém tomou a iniciativa de me presentear um livro, ou emprestá-lo, que correspondia exatamente ao que precisava, sem que pedisse.

Falei em musas do ensaio. Existem. Assim como narradores em prosa já deram seu testemunho de como iam criando seus relatos, sem saberem como os terminariam, com ideias lhes ocorrendo à medida que avançavam, posso assegurar que a mesma combinação de pesquisa e improviso, trabalho e inspiração, acompanhou trabalhos teóricos. O entusiasmo, no sentido platônico da palavra, pode ter contribuído. A sensação de fazer descobertas, de estar chegando a algo de novo.

Quanto à produção como tradutor, em primeiro lugar quero lembrar a quantidade de ocasiões em que já citei Octavio Paz, sobre o paralelismo das três operações: a leitura, a criação original e a tradução. Minha tradução de Allen Ginsberg, que resultou em *Uivo, Kaddish e outros poemas*¹, apresentou dificuldades, não só pela combinação da expressão nos registros erudito e coloquial, mas pelo *beat*, um objetivista, remeter, em seu caudaloso *Uivo*, a acontecimentos efetivamente ocorridos, embora os apresentasse de modo elíptico, condensado. Daí recorrer às notas de rodapé, procedimento avalizado pelo próprio Ginsberg, e por outros bons tradutores, como a italiana Fernanda Pivano, em edições que tiveram o acompanhamento do próprio Ginsberg. Cada uma de suas frases longas é a junção de uma série de versos curtos, encadeados; uma sucessão de poemas breves e rápidos (cf. GINSBERG, 2010, p. 17 e seguintes). Alguns, com estrutura semelhante ao haicai, com três enunciados, onde cada um modifica ou questiona o anterior. No segundo semestre de 1983, tive a oportunidade de corresponder-me

¹ Inicialmente publicada em 1984, teve sucessivas reedições. Aqui, trechos citados são de uma das mais recentes, a de 2010 em formato *pocket*.

com Ginsberg. Da correspondência², um esclarecimento decisivo, que teve conseqüências para a tradução. A leitura como escrita automática dos seus poemas mais exuberantes ou delirantes pode levar a uma compreensão superficial. Textos como aqueles escritos sob efeito de alucinógenos também são descrições, tentativas de fixar o que via e sentia. Ele criou poesia olhando para o cosmos, mas com os pés no chão. Em uma carta que me enviou, manifestou sua objeção a “associações demasiado subjetivas”. Com freqüência, em suas palestras e entrevistas, citou a declaração de Williams, “nada de idéias fora das coisas”. E também de Charles Olson, formulador do *projective verse*: “A forma nunca é algo mais que uma extensão do conteúdo”; assim como as críticas de Pound a enunciados demasiado abstratos e genéricos.

Um procedimento que utilizei, sempre que tivesse função no texto, enriquecendo-o e adequando-se ao ritmo e prosódia, foi a dupla tradução: uma palavra para cada sentido do original. Uma das dúvidas que apresentei a Ginsberg referia-se à palavra *rare*, em “Sobre a obra de Burroughs” (2010, p. 164), poema que contém uma poética, ideias sobre criação literária. Nesta passagem: “Prisons and visions presented / with rare descriptions” (GINSBERG, 1988, p. 114), a expressão *rare* pode significar raro, diferente, especial; e também cru, mal-passado, como em “*rare done meat*”, bife mal-passado, sangrento. Consultei Ginsberg. Respondeu-me que, para ele, os dois sentidos cabiam, e a escolha ficava por conta da minha sensibilidade: *your delicay of feelings*, escreveu. Então, como os dois

sentidos valiam, fiz a dupla tradução, obtendo como resultado “Prisões e visões mostradas / com raros relatos crus”. O que mais importa: a solução funciona; a leitura em voz alta de ambos, original e tradução, mostra haver equivalência rítmica. Em outras passagens de Ginsberg também há palavras com duplo sentido. Por isso, voltei a utilizar o mesmo procedimento, a dupla tradução. Especialmente, em estrofes de *Uivo*, sempre com o pensamento voltado para o sentido e o ouvido atento à prosódia. Em “*leaping towards the poles of Canada & Paterson*”, a palavra *pole* pode ser um pólo geográfico, e um poste de rua, mastro, estaca. A dupla tradução, resultando em “pulando nos postes dos pólos do Canadá & Paterson”, gerou uma sonoridade forte, explosiva.

No restante de *Uivo e outros poemas*, tive a mesma preocupação com as correspondências e contrastes sonoros. Levei isso ao exagero na tradução de “At Apollinaire’s Grave” (1988, p. 144), “No túmulo de Apollinaire” (2010, p. 117), um dos poemas que integram *Kaddish and other Poems* – e um de meus prediletos na poesia de Ginsberg. Naqueles tempos de máquina de escrever, re-datilografei sete vezes “No túmulo de Apollinaire”, e ainda o entreguei com anotações manuscritas: tradução é um trabalho infinito. Aprecio esse poema pelo modo como contém transcrições, citações e traduções de Apollinaire, além de alusões a outros autores. Realiza a ideia de que a criação literária original também é uma tradução e uma leitura; de que criar é ler e traduzir, e vice-versa. Ginsberg ilustra o que é exposto, entre outros, por Octavio Paz, no ensaio *Traducción: literatura y literalidad* (1980), e em *Os Filhos do Barro* (1983), sobre o “paralelismo de criação literária, tradução e

² Publiquei fac-similes dessa correspondência em <<http://claudiowiller.wordpress.com/2014/06/09/mais-paginas-de-cfartas-de-allen-ginsberg/>>.

leitura”, afirmando que “tradução e criação são operações gêmeas.” Em *Traducción: literatura y literalidad*, a propósito de dois leitores/tradutores de Laforgue, T. S. Eliot e López Velarde: “Em Boston, recém-saído de Harvard, um Laforgue protestante; em Zacatecas, escapado de um seminário, um Laforgue católico” (PAZ, 1980, p. 17). Na mesma medida, há um Apollinaire *beat* através de Ginsberg. Fui além do original em matéria de aliterações e busca de correspondências sonoras. Por exemplo, nos versos iniciais do poema: “*and so held temporary hands tenderly in a citylike miniature eternity*” resultou em “e assim nos demos nossas temporárias mãos ternamente numa eternidade em miniatura como uma cidade”, entre outras alusões a uns versos muito conhecidos, que circularam bastante na época: “amar eternamente / amar é ter na mente / amar éter na mente”. Além de outras correspondências sonoras, como “seu Zone com suas longas linhas loucas de besteiras sobre a morte”. No final do poema, também inventei. Ginsberg fala de Apollinaire já morto, com alusão a seu ferimento na cabeça durante a guerra: “*a bandage unrolled and the skull left still on a bed outstretched pudgy fingers the mystery and ego gone*” (1988, p.180). Fiz: “uma atadura desenrolada e o crânio largado quieto na cama dedos grossos esticados o mistério e o ego idos” (2010, p.121). Acrescentei ao ego um *id* inexistente no original.

Evidentemente, das três modalidades, ensaio, tradução e poesia, aquela que apresenta maior interesse é a poesia. Minha escrita é, freqüentemente, espontânea. Não traio minha afinidade com surrealismo, geração *beat* e movimentos que privilegiam a espontaneidade ou valorizam a inspiração. Há um episódio que considero exemplar,

pleno de ensinamentos, do qual já tratei em ensaios e palestras. Passo a relatá-lo (para o que vem a seguir, cf. Willer 2007).

Remontemos ao início de 1980. Fevereiro ou janeiro. Recebi a visita de uma moça atraente e talentosa que veio mostrar-me seus poemas e passou a noite comigo. No dia seguinte, sábado, havia combinado de ir ao sítio de um amigo, na região de Jujutiba, contrafortes da Serra do Mar, em plena Mata Atlântica. Lugar isolado, no meio do mato, ninguém por perto. Depois de passear no mato e nadar no lago, acomodamo-nos no galpão que servia como sede. Noite de lampião de querosene, escuridão e completo silêncio. Comecei um poema sobre a noite anterior (2004, p. 101):

É ASSIM QUE DEVE SER FEITO
 pouca gente é capaz de fazer tudo isso
 que fizemos
 nos encontramos e ficamos juntos
 nesta hora mais inexplicável
 clarões de incêndios distantes
 refletindo-se em nossas peles
 nossos gritos de prazer chicoteando as
 esferas da noite
 nossos gritos de prazer explodindo
 pela madrugada afora
 nossos uivos de prazer ecoando pelas
 ruas desta cidade agora dormecida
 e esta confusão de pedaços de corpos
 todos gritando o mesmo nome selvagem
 espalhados sobre a colcha

Dáí em diante, as imagens foram aderindo espontaneamente a um mote ou anáfora, *nossos corpos*:

nossos corpos druídicos formando
 círculos mágicos sinalizando o
 reinício dos tempos
 nossos corpos que se precipitam como
 os regatos que escorrem pela
 encosta da montanha buscando
 seu rápido destino final

nossos corpos de vísceras entrelaçadas
 redescobrimo a pulsação das
 galáxias
 nossos corpos no turbilhão do galope
 de potros bravos à beira-mar
 nossos corpos com seus relâmpagos
 rompendo o calor denso da
 noite na selva tropical
 nossos corpos de muitas vozes, muitas
 vozes que se confundem
 nossos corpos sobre os quais viajamos
 como navegantes em busca da
 Terra Prometida
 nossos corpos recobertos de inscrições
 que passamos dias e noites
 tentando decifrar
 nossos corpos entregues a um êxtase
 canibal
 nossos corpos percorrendo os labirintos
 do prazer e suas alamedas
 ladeadas por tufos de azaléia
 elétrica
 nossos corpos de bruma, mapa de
 penugens, texto sânscrito
 nossos corpos pisoteando o braseiro da
 memória dançando animados
 por um batuque que sai do
 centro da terra
 nossos corpos mergulhando na água
 transparente de um lago gelado
 no desvão de uma gruta calcária
 nossos corpos embarcando em uma
 nave especial feita de palha
 trançada
 nossos corpos investidos de seus plenos
 poderes, salvo-condutos para
 qualquer viagem, licença para
 voar, passaporte para o delírio
 nossos corpos suando gotas de fogo
 que escorrem por nossas costas
 nossos corpos sombrios e úmidos
 nesta hora de fetos arborescentes
 e samambaias, agora liquefeitos
 contra os filtros do crepúsculo,
 transparentes como uma profecia
 nossos corpos amarelos, azuis, laranja,
 cor de camaleão enlouquecido
 estampado contra as paredes
 do tempo
 nossos corpos impressos em milhares
 de figurinhas coloridas que são
 distribuídas entre adolescentes dos
 subúrbios

E por aí afora, por mais algumas páginas
 do caderno. No dia seguinte, domingo à
 tarde, já em casa, prossegui, ainda escrevi
 mais da série de variações sobre nossos
 corpos:

nossos corpos pronunciando as
 palavras sagradas, o agora,
 mais, põe, vem, mais, com
 a certeza messiânica de um
 orador agitando as massas
 nossos corpos preparando um
 gigantesco patuá de uma magia
 negra das mais pesadas para
 desviar o rumo da história
 e acabar de vez com a barbárie
 capitalista
 nossos corpos anarquistas defendendo
 a formação de sociedades
 igualitárias regidas unicamente
 pelo princípio do prazer
 nossos corpos com suas sacolas de
 escorpiões famintos, luas
 trêmulas, ventos que ressecam a
 pele em paisagens de dunas
 movediças
 nossos corpos cheios de reentrâncias,
 escadarias de pedra recobertas
 de musgo, esquinas tão cheias
 de mistério quanto uma cidade
 fantasma invadida por um bando
 de bêbados altas horas da noite
 nossos corpos recostando-se
 mansamente na beira de um
 lago, sentindo a água na
 temperatura da pele, deitando-se
 e sendo recobertos aos poucos
 pelas folhas que vão caindo das
 árvores ao redor
 nossos corpos elípticos, cordas tensas
 prontas para disparar as flechas
 incendiárias do prazer
 nossos corpos rolando abraçados sobre
 este chão de cílios vibratórios
 que recobrem a terra, esse balão
 luminoso que pisca na neblina

Foi quando parei. Senti que, depois
 dessas imagens fortes, o chão de cílios
 vibratórios, a terra comparada a um balão
 luminoso piscando na neblina, a escrita se

tornaria realização de fórmula. Mas sabia que não havia terminado o poema.

Em julho daquele ano, recebi um convite para visitar o recém-inaugurado Club Mediterranée em Itaparica, na Bahia, por conta da casa, desde que, na volta, fizesse um relatório, dizendo o que havia achado. Um belo lugar. Além de velejar e pedalar, passava manhãs lendo à beira da piscina, por sua vez na beira da praia. Entre outras leituras, *Signe Ascendant*, último livro de poesias de André Breton. Já havia lido, mas aquela era a ocasião para entrar nos poemas, entendê-los a fundo. Um instrutor de natação do Mediterranée, francês letrado, me ajudava, atencioso dicionário bípede, a interpretar a amplidão vocabular e o estilo tortuoso de Breton na “*Ode à Charles Fourier*”, “*Les états généraux*”, “*Fata Morgana*”, “*Pleine Marge*”.

Em uma daquelas manhãs ao sol, vieram-me imagens à mente. Ao anotá-las, já sabia que eram o final do poema dos corpos, escrito e interrompido, deixado incompleto alguns meses antes:

armários em chamas rolam
pelas escadarias
um arco-íris tenta executar os passos
finais de um balé
ele tropeça e cai
desabando sobre as encostas da
Serra da Mantiqueira
explodindo em um caleidoscópio
de cores
as montanhas racham-se
fontes de água quente jorram
contra as nuvens
sobre um palco de cartolina azul
sapateiam três dançarinas nuas
com suas botas vermelhas
uma vitrola distante toca In a Silent Way
de Miles Davis
um montão de papel picado é jogado
para o alto
multidões rezam orações sem
sentido

um avião se transforma em gota d’água
e fica suspenso no céu
os navios da noite chegam mais perto
eles já dobram a barra do porto
suas luzes piscam
já se ouve a música das
festas nos conveses
duas mil lavadeiras
batem peças de roupa em suas
tábuas
em uma praia na margem direita
do rio Araguaia
no fundo do quarto há uma porta
ela se abre para uma escada de
ferro em caracol
pela qual descemos
para penetrar no bojo deste cometa
alucinado dos nossos corpos

A criação desse poema, poderia ela ser classificada como escrita automática? Creio que sim. Escrita automática não é um mundo à parte. Há qualquer coisa de universal, talvez inerente à própria experiência poética, naquilo que surrealistas denominaram escrita automática. Por isso, Octavio Paz a discute no capítulo intitulado “A inspiração” de *O arco e a lira* (2012, p. 164 e seguintes). Toma-a como caso particular do que, para Platão, já era o delírio, a possessão que movia poetas. Denuncia um viés ideológico na negação da inspiração, sustentando poéticas, filosofias ou psicologias da criação centradas na reflexão e elaboração. Críticos e alguns poetas, sustenta, incorporaram uma representação do homem e da consciência histórica e ideológica: aquela exposta por Descartes, que contrapõe o “cogito”, a consciência pensante, a um mundo inanimado e dessacralizado. A negação da inspiração nada mais seria que transposição da ideologia burguesa do trabalho; do bíblico “ganharás o pão com o suor do teu rosto”.

Meu detalhamento de circunstâncias biográficas na criação desse poema é

para mostrar de onde vinha a inspiração. Principalmente, que não vinha de *um* ou *outro* lugar determinado, mas de uma *relação* entre lugares. Não foi a noite em meu apartamento; nem a noite seguinte no meio do mato: foram um e outro. E não foi apenas a manhã à beira da piscina em Itaparica, bem como as leituras – de Breton e outras – que tornaram o episódio, a criação desse poema, muito mais interessante.

Passaram-se outros três anos. Em 1983, preparava minhas traduções de Allen Ginsberg, que logo saíam pela L&PM. Ao examinar um poema que, com certeza, não havia mais lido desde 1967 (quando preparei, com Décio Bar, uma encenação teatral feita de leituras de poemas *beat*), e do qual havia-me esquecido, levei um susto. É este, publicado em *Kaddish*, escrito em 1958 em Paris, na fase do Beat Hotel, para Peter Orlovsky, que já havia retornado aos Estados Unidos, e que vai a seguir, do modo como está traduzido em *Uivo, Kaddish e outros poemas* (2010, p. 112):

Mensagem

Desde que mudamos
transamos conversamos
trabalhamos choramos & mijamos
juntos
eu acordo pela manhã
com um sonho nos meus olhos
mas você partiu para NY
lembrando-se de mim Bom
eu te amo eu te amo
& teus irmãos são loucos
eu aceito seus casos de bebedeira
Há muito tempo tenho estado só
há muito tempo tenho estado na cama
sem ninguém a quem pegar no joelho,
homem
ou mulher, tanto faz, eu
quero o amor nasci para isso quero
você comigo agora
Transatlânticos fervem no oceano
Delicados esqueletos de arranha-céus
não terminados

A cauda do dirigível roncando sobre
Lakehurst
Seis mulheres nuas dançando juntas
num palco vermelho
As folhas agora estão verdes em todas
as árvores de Paris
Chegarei em casa daqui a dois meses e
olharei nos teus olhos

Comparem esse poema de Ginsberg com o final do meu poema sobre os corpos, “É assim que deve ser feito”, escrito de um jato em uma manhã inspirada em Itaparica. Havia adaptado ou transposto os últimos versos do poema de Ginsberg, do qual me esquecera. Os “transatlânticos” que “fervem no oceano” de Ginsberg, eu os transformei em “navios da noite”; suas “seis mulheres nuas dançando juntas num palco vermelho” tornaram-se “três dançarinas nuas com suas botas vermelhas”, sapateando “sobre um palco de cartolina azul”; o desastre do zepelim Hindenburg, “A cauda do dirigível roncando sobre Lakehurst”, foi substituído por um avião que “se transforma em gota d’água e fica suspenso no céu”.

Principalmente, adotei a mesma estrutura ou a mesma solução de Ginsberg: terminar um poema algo narrativo, mais linear, com uma apoteose, sucessão não-linear de imagens.

Pode-se falar em escrita automática, em intervenção ou participação do inconsciente na criação poética. Um inconsciente – ou subconsciente, ou pré-consciente, uma não-consciência, tanto faz – que retém poemas lidos uma década e meia antes e que aparentemente se haviam apagado da memória. Em meio às leituras à beira-mar de um criador da escrita automática, emergiu um poema do *beat*. O poema de Ginsberg foi um intertexto do meu poema dos corpos, sem que eu me desse conta ao escrevê-lo. Um intertexto inconsciente, digamos.

Cito Michel Riffaterre em um ensaio intitulado “The Surrealist Libido: André Breton’s “Poisson soluble, Nº 8”, publicado em *André Breton today* (BALAKIAN, 1989). É sobre “a relação essencial entre desejo e linguagem, e entre o desejo e a representação da realidade na literatura”. Não há como discordar de observações de Riffaterre, que resolvem o desajuste ou discrepância entre aquilo que seria o inconsciente freudiano, e os resultados da escrita automática:

[...] se a escrita automática não é um produto imediato do inconsciente, tenta representá-lo, e tal esforço só pode resultar em uma escrita conforme à associação verbal, em toda a sua arbitrariedade. [...] A autenticidade de um empreendimento como esse, indiscutivelmente adulterado em um nível psicológico, recupera sua pureza em termos lingüísticos (RIFFATERRE, 1989, p. 62).

Aceita essa argumentação, o que escrevi era, de fato, escrita automática. E o poema de Ginsberg, “Mensagem”, um componente do inconsciente do meu texto.

No ensaio “*Le message automatique*” de 1933, Breton mudou o foco da discussão da escrita automática. Deixando de citar Freud, refere-se a Myers, psicólogo do século XIX de orientação experimentalista, precursor tanto da parapsicologia quanto da psicologia da percepção, que pesquisou as imagens eidéticas, os pós-efeitos visuais: por exemplo, quando olhamos fixamente para uma fonte de luz, e esta, alterada, permanece ao fecharmos os olhos. Breton conclui com uma afirmação ousada:

Toda a experimentação em curso seria de natureza a demonstrar que a percepção e a representação – que para o adulto ordinário parecem opor-

se de uma maneira tão radical – não devem ser tidos senão como produtos da dissociação de uma faculdade única, original, da qual a imagem eidética dá conta e da qual se reencontram traços entre os primitivos e as crianças (BRETON, 1970, p. 148).

Por esse raciocínio, visões e alucinações equivalem ao automatismo, e vice-versa. Ganham o estatuto de percepções reais, íntegras. Para o surrealismo, o visionário alucinado efetivamente vê; ou, no automatismo verbal, de fato ouve. Breton exemplifica com Santa Tereza d’Ávila, ao ver sua cruz de madeira transformar-se em crucifixo de pedras preciosas. Considera essa visão ao mesmo tempo imaginada e sensorial. O exemplo o leva a uma tirada de humor: “Tereza d’Ávila pode passar como alguém que comanda essa linha na qual se situam os médiuns e os poetas. Infelizmente, ainda não passa de uma santa”.

Retornemos à comparação do final do meu poema dos corpos e de *Mensagem* de Ginsberg. As minhas dançarinas: “sobre um palco de cartolina azul sapateiam três dançarinas nuas/com suas botas vermelhas”. As dançarinas de Ginsberg: “Seis mulheres nuas dançando juntas num palco vermelho”. As seis dançarinas de Ginsberg tornaram-se três: uma condensação. O palco vermelho de Ginsberg torna-se azul. E o vermelho do palco de Ginsberg passa para as botas das dançarinas. Deslocamentos. Típicos processos de formação de conteúdos manifestos do sonho, em sua relação com os conteúdos latentes, com o que simbolizam. A inversão cromática, do vermelho para o azul, é característica da percepção eidética estudada por Myers. Se alguém olhar para uma fonte de luz vermelha, e em seguida fechar os olhos,

verá, contra o fundo escuro, uma mancha azul: isso é percepção eidética.

No final de *O Arco* e *a Lira*, Octavio Paz retoma a discussão da escrita automática. Expõe suas objeções: “A escrita automática não está ao alcance de todos. Diria ainda que sua prática efetiva é impossível, já que supõe a identidade entre o ser do homem individual e a palavra, que é sempre social”. A dificuldade reside na identificação do nome e da coisa nomeada, do signo e do significado:

A escrita automática é um método de alcançar um estado de perfeita coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado fosse alcançado, isso consistiria numa abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre a primeira e o homem. Porém, sendo essa distância que cria a linguagem, a distância se evapora se a linguagem desaparece. Ou, dito de outro modo: o estado a que a escrita automática aspira não é a palavra e sim o silêncio (PAZ, 2012, p. 184).

Discordo. Não é o silêncio que aparece no fim do túnel, no fundo do poço, ao final dessas descidas pelo inconsciente, pela vertigem poética: é a palavra. No fundo do poema escrito através da escrita automática, haverá outro poema. *Outra voz*. Desde que se seja poeta, é claro – e, portanto, leitor de poesia. O inconsciente é simbólico. É constituído pelo símbolo: mas isso já foi dito antes – está em uma das tópicas de Lacan.

Hoje, consigo interpretar essa estranha relação entre poemas, não apenas à luz das teorias literárias. Sem dúvida, meu inconsciente me dizia algo. O quê? As estadas no Mediterrâneo eram por turnos de uma semana, 7 dias. Eu poderia permanecer o quanto quisesse, durante 7 ou 14 dias. No décimo dia, decidi retornar.

Uma decisão repentina. Arranjaram-me passagem, consegui transporte para o aeroporto – de carona, acho. Em São Paulo, havia assuntos e projetos que me entretinham. Envolvera-me em um bom relacionamento, com uma nova e atraente namorada. De vida ociosa e saudável à beira-mar, já bastava. O sentido do poema de Ginsberg: ele estava, então, em Paris, no famoso Beat Hotel. Seu companheiro Peter Orlovski havia retornado, para tratar de assuntos familiares – a loucura de seus irmãos mencionada em “Mensagem”. Ginsberg esperava por dinheiro (uma quantia que Jack Kerouac lhe devia) para comprar as passagens de volta. Tudo isso está detalhado no excelente *The Beat Hotel* de Barry Miles (2000), que li recentemente. Em 1980, não apenas esquecera que havia lido o poema, como desconhecia essas circunstâncias. A “mensagem” do poema era seu desejo de voltar a Nova York. A inclusão da paráfrase do seu poema expressava, igualmente, minha percepção de que estava na hora de voltar para casa. Meu inconsciente falou através daquela escrita. Sem me dar conta, eu o escutei. Intertexto, diálogo poético e subsequente ação, inteiramente pela via do inconsciente. Exemplo de um dos muitos modos pelos quais algo mais profundo intervém, mascarando-se como inspiração, na criação poética.

Referências

- BRETON, André. *Point du jour*. Paris: Gallimard-Folio, 1970.
- BRETON, André. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1975. (Coleção Poésie).
- GINSBERG, Allen. *Collected Poems 1947-1980*. Nova York: Harper & Row, 1988.
- GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Seleção, tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LAYTON, Bentley (Org.). *As escrituras gnósticas*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Loyola, 2002.

MILES, Barry. *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*. New York: Grove Press, 2000.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tursquets, 1980.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RIFFATERRE, Michel. The Surrealist Libido: André Breton's "Poisson soluble, N° 8". In: BALAKIAN, Anna; KUENZLI, Rudolf E. (Org.). *André Breton today*. New York: Willis; Locker & Owens, 1989.

ROBINSON, James M.; SMITH, Richard (Ed.). *The Nag Hammadi Library in English*. [Diversos tradutores]. San Francisco; New York: Harper Collins, 1990.

WILLER, Claudio. A escrita automática e outras escritas. *Revista de cultura Agulha*, Fortaleza, nov.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag54willer.htm>>.

WILLER, Claudio. Traduzir Allen Ginsberg: poesia e questões de poética. In: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉtua, Elzira Divina; HIRSCH, Irene (Org.). *Tradução, vanguardas e modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

WILLER, Claudio. *Estranhas experiências*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

WILLER, Claudio. *Jardins da provocação*. São Paulo: Massao ohno, 1981.

WILLER, Claudio, *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WILSON, Colin. *O oculto*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

Recebido: 15 de agosto de 2016.

Aceite: 23 de setembro de 2016.